

Michael Nungesser (Berlin)

Mariátegui und die Bildenden Künste, untersucht am Beispiel der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Amauta*

José Carlos Mariátegui war aufgrund von Ausbildung und Beschäftigung in erster Linie den schreibenden Künsten zugetan. Als vielseitig gebildeter und für die Kultur in ihrer Gesamtheit aufgeschlossener Intellektueller kannte er sich selbstverständlich auch in den Bildenden Künsten gut aus, obgleich sich dieses spezielle Interesse wesentlich seltener in schriftlicher Form, d. h. journalistischer Tätigkeit, niederschlug.¹ Vor allem hatte ihm sein Europaaufenthalt zwischen 1919 und 1923, wo er sich längere Zeit in Italien und Deutschland aufhielt, Gelegenheit gegeben, die in rascher Entwicklung befindlichen Bildkünste genauer zu beobachten und Kontakte mit Künstlern aufzunehmen. Auch die in Europa veröffentlichten kulturellen Magazine seiner Zeit studierte er genau.

In konzentrierter und aussagekräftiger Form läßt sich Mariáteguis Verhältnis zu den Bildenden Künsten besonders am Beispiel der von ihm begründeten und herausgegebenen Zeitschrift *Amauta* darstellen, die in Lateinamerika zu den wichtigsten der an Avantgardezeitschriften so reichen Epoche der zwanziger Jahre gehört, und wo Mariátegui nicht nur selbst gelegentlich über das Thema geschrieben, sondern auch zahlreiche Beiträge anderer Autoren aufgenommen hat.² Daß die Künste allgemein in dem politisch-sozialistisch ausgerichteten Magazin («una revista de

¹ Einen Überblick über Mariáteguis Texte zur Bildenden Kunst sowie angrenzende Bereiche gibt der von seinen Söhnen herausgegebene Sammelband: *José Carlos Mariátegui: el artista y la época*, Lima: Amauta, 1959 («Biblioteca Amauta»). Außer den später noch genauer zu behandelnden Texten aus der Zeitschrift *Amauta* finden sich dort z. B. «Post-impresionismo y cubismo» (1924), «La pintura italiana en la última exposición» (1921) und «Der Sturm' y Herwarth Walden» (1927), veröffentlicht in den Tageszeitungen *Variedades* oder *El Tiempo* aus Lima.

² Zur Bedeutung von *Amauta* ist vor allem auf drei Publikationen hinzuweisen: Alberto Tauro: *Amauta y su influencia*, Lima: Empresa Editora Amauta, 1960 («Biblioteca Amauta»: Ediciones Populares de las Obras Completas de José Carlos Mariátegui; 19); David Oakley Wise: «*Amauta*, 1926-1930: A Critical Examination», Diss. Urbana, Illinois 1978; Ann Arbor; London: University Microfilms International, 1981; Volker Hovestadt: *José Carlos Mariátegui und seine Zeitschrift «Amauta» (Lima 1926-1930)*, Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Verlag Peter Lang, 1987 (Hispanistische Studien; Bd. 19).

definición ideológica») ein so breites Gewicht erhalten, erklärt sich wohl aus ihrer (hauptsächlich in Europa gültigen) Vorreiterrolle auch im gesellschaftlichen Bereich und ihres von Mariátegui als notwendig empfundenen Einflusses auf diesen.³ Grundsätzlich bilden für Mariátegui Ästhetik und Politik eine Einheit, wobei die Kunst der Politik untergeordnet und die politische eng mit der ästhetischen Revolution verbunden ist.⁴

Die Rolle der Bildenden Künste in *Amauta* ist augenscheinlich. Das ist ganz wörtlich zu verstehen: Unter den zahlreichen Abbildungen nehmen graphische Darstellungen bzw. Photos von Architektur, Gemälden und Skulpturen einen breiten Raum ein (auch die bisweilen vorkommende kommerzielle Werbung benutzt bildnerische Elemente). Das ist für eine alle künstlerische Gattungen einbeziehende und politisch Stellung nehmende Kulturzeitschrift nichts Ungewöhnliches. Trotzdem fällt die Vielzahl der Beispiele ins Auge. Außerdem enthält fast jede der insgesamt 32 zwischen September 1926 und August/September 1930 erschienenen Nummern,⁵ die ersten 16 im Quart-Format, die nachfolgendem im Oktav-Format, einen oder sogar mehrere Artikel über Bildende Kunst. Sie sind auf besserem Papier gedruckt und häufig monochrom gehalten. Entweder werden einzelne Künstler vorgestellt, Ausstellungen besprochen, über die Kunst eines einzelnen Landes berichtet oder kunsttheoretische Reflexionen abgedruckt. Fast immer handelt es sich um zeitgenössische Kunst. Neben den künstlerischen Abbildungen stehen gleichberechtigt, d. h. in der Präsentation nicht davon unterschieden und manchmal damit zu verwechseln (begründet durch das Schwarzweiß bzw. Monochromie und die damalige Druckqualität) Photos von realen Ereignissen meist politischer Natur oder von Personen (auch sie meist aus der Zeitgeschichte).

Will man die Rolle der Bildenden Kunst in *Amauta* analysieren, kann man zwischen zwei Ebenen unterscheiden, zum einen der gestalterischen bzw. illustrativen, die das Erscheinungsbild der Zeitschrift betrifft, zum anderen der inhaltlichen, die sich auf die geschriebenen Beiträge bezieht. Es wird sich erweisen, daß beide Ebenen eng miteinander verbunden sind.

³ Vgl. Gerardo Mario Goloboff: «Ideas estéticas y literarias de José Carlos Mariátegui», in: *Cuadernos Hispanoamericanos* 395 (Mai 1983; Madrid), S. 381-390.

⁴ Vgl. Oscar Maraño: «Ideas estéticas de José Carlos Mariátegui (primera parte)», in: *Aporia: Publicación del Centro Peruano de Estudios Filosóficos*, Lima, 10. 8. 1984, S. 44-46.

⁵ Die Originalausgabe der Zeitschrift gehört heute zu den antiquarischen Raritäten, es ist aber in den Siebzigern ein sorgfältig edierter Nachdruck erschienen: *Amauta: revista mensual de doctrina, literatura, arte, polémica*, Faksimile-Ausgabe, 6 Bde., Lima: Amauta, o. J.; im Anhang befindet sich ein von Violeta de Guerra-García bearbeiteter «Índice acumulativo», der verschiedene Register zur genauen Erschließung der Zeitschrift bereithält.

Nimmt man die Zeitschrift zur Hand, fällt der erste Blick auf den Umschlag. Er vermittelt einen ersten Eindruck, ist gleichsam die Visitenkarte. Vergleicht man die Umschläge aller Hefte miteinander, wird die Bedeutung der Bildenden Kunst auf einen Blick deutlich. Alle Hefte enthalten auf der ein- oder zweifarbigen Umschlagseite ein einzelnes bildnerisches Motiv. Fehlt dieses, werden aber die Lettern des Zeitschriftentitels, A M A U T A, seitenfüllend so angeordnet und mit graphischen Mitteln arrangiert, daß sie einen bildnerischen Eindruck hervorrufen.

Mariátegui hatte übrigens ursprünglich einen anderen Titel für die Zeitschrift vorgesehen: «Si bien primero pensó llamarla 'Vanguardia', se afirma que el nombre que adoptó, 'Amauta' — que quiere decir: sabio, maestro o gran sacerdote del antiguo Perú — lo sugirió el pintor José Sabogal, quien tuvo a su cargo la dirección artística de la revista. Pero, para evitar equívocos, José Carlos Mariátegui advirtió que a la palabra 'Amauta' la revista le daría un nuevo significado, con su propia obra creativa.»⁶ So trat an Stelle des allgemeingültigen Begriffs 'Avantgarde' als programmatischer Bezeichnung für ein Organ, das Mariátegui 1925 als «una revista crítica [...] de los escritores y artistas de vanguardia del Perú y de Hispano-América»⁷ verstanden wissen wollte, eine historisch begründete und spezifisch auf Peru zielende Bezeichnung, «die auf alle Absichten anspielte: auf das Geistig-Künstlerische, auf das National-Bodenständige und auf das Sozial-Revolutionäre».⁸ Da die Zeitschrift als eine Art Lebenswerk Mariáteguis gelten kann und er selbst nicht nur der «erste bedeutende Vertreter des Marxismus in Lateinamerika [...] und mit Fug und Recht als erster Vertreter einer marxistischen Literaturwissenschaft in Lateinamerika betrachtet werden kann»,⁹ sondern in Peru als Begründer der modernen nationalen Identität zu den

⁶ Ricardo Luna Vegas: *José Carlos Mariátegui 1894-1930: ensayo biográfico*, Lima: Editorial Horizonte, 1986, S. 60. Sabogal selbst schrieb 1956 dazu: «Las gratas tertulias vespertinas en casa de José Carlos Mariátegui, fueron vivas e inquietas. [...] Allí se gestó la revista que se hiciera famosa. Mucho se discutió su nombre y por fin a Mariátegui, le gustó mi sugerencia, extraída de nuestro legendario acervo cultural, se la llamó 'Amauta'.» (zitiert nach Jorge Falcón: *Simplemente Sabogal: centenario de su nacimiento 1888-1988*, Lima: Instituto Sabogal de Arte; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1988, S. 48).

⁷ José Carlos Mariátegui: «¿Que prepara Usted?», zitiert nach: José Carlos Mariátegui: *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella; ensayos sintéticos, reportajes y encuestas*, Lima: Editorial Amauta, 1959, S. 145-146, hier S. 145 («Biblioteca Amauta»: Ediciones Populares de las Obras Completas de José Carlos Mariátegui; 4).

⁸ Karsten Garscha: «Die Universitätsreform-Bewegung in Peru und die Zeitschrift *Amauta*», in: *Iberoamericana* 15 (1982), S. 78-87, hier S. 81.

⁹ Adalbert Dessau: «José Carlos Mariátegui als Literaturkritiker», in: *Beiträge zur Romanischen Philologie* 4/1 (1965), S. 62-94, hier S. 70.

historischen Leitfiguren des Landes zählt, wird der Name der Zeitschrift häufig auch auf ihn übertragen, Mariátegui selbst also als Amauta bezeichnet.¹⁰

Über die Namensgebung der Zeitschrift hinaus spielt der eben genannte José Sabogal (1888-1956),¹¹ wie schon angedeutet, auch für das Erscheinungsbild der Publikation eine entscheidende Rolle, denn er gestaltet nicht nur den Umschlag der meisten Hefte (häufig stammt das Bildmotiv von ihm), sondern wird auch in mehreren Nummern im Innern der Zeitschrift ausführlich vorgestellt. Es ist nicht zuletzt das einprägsame Äußere der Zeitschrift, das mit zu ihrem Nachruhm beiträgt.¹²

Das Grundlayout der Umschlagseite ist bei der Mehrzahl der Hefte gleich, ein hoher Wiedererkennungswert bleibt somit gewahrt. Es besteht aus einer ungefähr einen halben Zentimeter breiten, freihändig gezogenen Rahmenlinie auf hellem Papier, innerhalb derer alle textlichen und bildlichen Elemente platziert sind (mit Ausnahme der Angabe über den Gestalter der Seite). Oben mittig steht der Name der Zeitschrift in einfachen Großbuchstaben, darunter befindet sich eine Abbildung, unten rechts in einem kleinen Kästchen steht die jeweilige Heftnummer.

Betrachten wir nun die Umschläge im einzelnen. Auf der von Sabogal gestalteten Nummer 1 befindet sich im Zentrum der leicht zur Seite gewandte Kopf eines Inkas; dieses Motiv wird auf den folgenden Nummern in gleicher Weise wiederholt, später taucht es auch in kleinerem Format auf. Unter dem Bild steht der Name des Herausgebers der Zeitschrift, darunter folgt die Inhaltsangabe; beides fällt auf späteren Heften dann weg, wenn das Bildmotiv die ganze Seite einnimmt. Ein Beispiel dafür ist der Umschlag von Nummer 5, der einen von Sabogal mit breitem Strich gezeichneten, säenden Indio enthält, in stilisierter, strenger Seitenansicht.¹³

¹⁰ Beispielsweise von Gottardo Max Aguirre Cárdenas: «La estética de José Carlos Mariátegui», in: *Teqse — Fundamento: Revista de Filosofía, Psicología y Arte* 1 (1970; Cuzco: Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco), S. 53-65.

¹¹ Als historisches Dokument über Leben und Werk wichtig die anlässlich von Sabogals Tod erschienene Sondernummer der Zeitschrift *Hora del Hombre*, hrsg. von Jorge Falcón, *Edición dedicada a José Sabogal*, Lima 1957. Ausführliche Informationen über den Künstler geben neuerdings vor allem: Falcón 1988 (vgl. Anm. 6) und, ohne den hagiographischen Überschwang des ersteren, José Torres Bohl: *Apuntes sobre José Sabogal: vida y obra*, Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1989.

¹² «La portada que hizo Sabogal para la revista, en la estilizada línea de su percepción, no ha sido superada por el olvido.» Nicanor de la Fuente: «Ante la fresca ausencia de un gran artista», in: *Hora del Hombre* (1957), S. 60-61, hier S. 60.

¹³ «En la revista más importante del siglo, Sabogal fue el artista que ilustró las carátulas de los primeros números y el de su grabado característico: El Sembrador.» (Torres Bohl 1989 [vgl. Anm. 11]: 63). Sabogal schrieb dazu: «En uno de los primeros números dibujé para la carátula, un sembrador indígena en ocre y rojos indios. Con la perspectiva del tiempo, creo que este peruano antiguo representaba el espíritu de Mariátegui.» (zitiert nach Falcón 1988 [vgl. Anm. 6]: S. 48).

gleich dem Indiokopf stellt er ein die Zeitschrift prägendes Logo dar. Auch die Nummer 9 zeigt eine Graphik von Sabogal, eine junge Indiofrau aus Cuzco. Ihr Kopf ist aber stärker plastisch herausgearbeitet, als es die beiden vorherigen Figuren waren. Technisch gesehen handelt es sich dieses Mal um einen Holzschnitt, davor waren es wohl Tuschezeichnungen, deren Linie vom Duktus her übrigens mit dem von Rahmen und Lettern übereinstimmt und deshalb zur Geschlossenheit des Gesamteindrucks beiträgt.

Eine etwas andere gestalterische Lösung bietet die Nummer 10. Die Graphik, wahrscheinlich wieder ein Holzschnitt, eventuell von Sabogal, schließt sich stärker vom Umfeld ab; der Kontrast zwischen dem Weiß der Seite und dem Rotschwarz der Zeichnung verleiht ihr mehr Bildcharakter. Außerdem kommen zur Figur, die wohl eine Skulptur darstellen soll, landschaftliche und kosmische Elemente hinzu. Auf Nummer 13 sehen wir die Reproduktion einer Kohle- oder Kreidezeichnung von Julia Codesido, einer Schülerin von Sabogal, die auch in verschiedenen Heften in Bild und Text vorgestellt wird. Wieder ist es ein Indiokopf, jetzt in Vorderansicht und eher als Zeitgenosse, wenn auch nicht als Porträt, zu verstehen.

Der Umschlag von Nummer 14 zeigt erstmals ein graphisches Werk, das von einem anonymen Künstler stammt: Es ist eine Mate-Zeichnung, Beispiel für eine uralte, noch immer lebendige Volkskunst, vor allem auf der zentralen Hochebene Perus.¹⁴ Die bildlichen Motive stammen von der kugelförmigen Schale der getrockneten Mate-Frucht, einer Kürbisart, in die sie eingeritzt sind. Dargestellt werden Mensch, Tier und Pflanze in ornamental-stilisierter Form. Auch die Nummern 15, 17 und 32 zeigen auf dem Umschlag je ein Beispiel der Mate-Kunst. Der Umschlag von Nummer 18 enthält eine Zeichnung von Julia Codesido, die wohl nicht zufällig der Ästhetik der Mate-Bilder ähnlich ist.

Die nun folgenden Nummern, also 19 bis 30, weichen mehrmals von der bisherigen Gestaltung ab, d. h. daß vor allem die Rahmung aufgegeben wird und figurative, geometrische oder typographische Motive sich in teils dramatischem Helldunkelkontrast über die Gesamtseite erstrecken. Bildmotive, die bisher auch autonom bestehen konnten, treten in enge Beziehung zum Text. Ein Beispiel hierfür ist die Nummer 23: Die gesamte Seite ist monochrom gehalten, in die scherenschnittartig Titel, geometrische Figur und Nummer im Positiv-Negativ Verfahren eingesetzt sind. In Weiß erscheinen so der Titel als auch die als Treppe — oder allgemein: als architektonisches Element — lesbare Bildform, in der wiederum die Nummer steht, die gleich dem Gesamtfond rotbraun ist. Die als Treppe beschriebene Form entspricht

¹⁴ Vgl. Francisco Stastny: *Las artes populares del Perú*, Madrid: Alianza Editorial, 1981 (Ediciones Edubanco), S. 132-149.

nicht nur Gebautem, sie läßt sich auch als altindianisches Muster nachweisen, z. B. auf Figurengefäßen der Moche-Kultur aus der Mitte des ersten Jahrtausends.

Der Umschlag von Nummer 24 paßt dagegen wieder ins alte Raster. Die Zeichnung des Mexikaners Diego Rivera, die stilistisch denen von Sabogal ähnelt, ist das Porträt eines kommunistischen Politikers (José Guadalupe Rodríguez). Als letztes Beispiel sei der Umschlag von Nummer 26 genannt, auf dem in stilisierter Frontalität die gezeichnete Büste eines Indios zu sehen ist. Sie nimmt die Seite fast ganz ein und leuchtet in dunklem Rot auf schwarzem Grund. Der Name der Zeitschrift erscheint senkrecht zweimal in die Kopfbedeckung des Mannes eingeschrieben, die Nummer des Heftes trägt er wie ein großes Amulett auf der Brust.

Anhand der zehn besprochenen Umschlagseiten läßt sich gestalterische wie motivische Kontinuität nachweisen. Indianische Kultur wird auf verschiedene Weise zitiert: durch Darstellung von Indios, meist mit Rückbezug auf die Inka-Kultur, durch indianische Volkskunst oder Symbole. Die Gesamtgestaltung ist einfach und wird durch Verwendung von nur einer Farbe und/oder heftigem Helldunkelkontrast noch gesteigert. Sie wirkt archaisch, hieratisch, denkmalhaft, fast wie gemeißelt.

Dieser Eindruck von Schwere, Dauerhaftigkeit und gelegentlich auch Monumentalität (man denke an Nr. 26) kehrt auf den Innenseiten selten wieder, denn die mehrheitlich verwendeten Photographien weisen viele Grauabstufungen auf, und selbst Graphiken werden durch die Textkolumnen in ihrer Wirkung häufig gedämpft. Einfache lineare Zeichnungen finden sich oft in Form von Vignetten. Auch bei vielen der abgedruckten Gedichte spielt übrigens der visuelle Aspekt sowohl typographisch wie durch bildliche Beigaben eine wichtige Rolle.

Um die Funktion der künstlerischen Abbildungen im Kontext von *Amauta* besser bestimmen zu können, ist eine grundsätzliche Unterscheidung zu treffen. Zum einen erscheinen Kunstwerke als Beleg zum abgedruckten Artikel, zum anderen als illustratives Element, das nicht mit dem danebenstehenden Text im Zusammenhang steht. Die ersten 16 Nummern der Zeitschrift sind lebendiger und weniger textlastig gestaltet als die übrigen. Was die Künstler betrifft, gibt es zahlreiche Überschneidungen, d. h. Werke eines einzelnen können sowohl als Beleg wie auch als Illustration auftauchen. Manche der isoliert stehenden Bildseiten mit Werken unterschiedlicher Künstler wirken in ihrer Zusammenstellung beliebig, «leaving the impression that the magazine's editor had been hard-pressed to find sufficient material to fill the pages».¹⁵ Wie schon bemerkt, handelt es sich fast ausschließlich um zeitgenössische Kunst: Eine der wenigen Ausnahmen stellen von José Ortega y Gasset vorgestellte Beispiele chinesischer Skulptur (Nr. 8, 1927) und die in Kurzform kommentierten

¹⁵ Wise 1981: 248 (vgl. Anm. 2).

Photographien kolonialer Architektur Perus dar (Nr. 12, 1928).¹⁶ Es wird auf die Vermischung von spanischen und indianischen Elementen hingewiesen, aus der die nationale mestizische Kultur entstanden sei.

Unter den Zeitgenossen werden in der Mehrzahl lateinamerikanische Künstler vorgestellt, europäische erscheinen häufig nur in illustrativer Form. Unter letzteren befinden sich z. B. Albert Marquet, Henri Matisse und Pablo Picasso, die — in verschiedenen Heften — jeweils mit einer Zeichnung vertreten sind. Weiterhin sind die beiden (heute kaum noch bekannten) deutschen Künstler Otto Rudolf Schatz und William Wauer zu nennen (von letzterem ist die Büste des Gründers von «Der Sturm», Herwarth Walden, zu sehen)¹⁷ oder der italienische Maler Piero Marussig (über welchen sein argentinischer Kollege Pettoruti schreibt [Nr. 22, 1929]). Der sozialkritische Holzschnitzer Frans Masereel ist mit Zeichnungen von Henri Barbusse und Romain Rolland vertreten (wie überhaupt häufig Autorenporträts zu sehen sind). Nur als Abbildung, kombiniert mit Gedichten, kommen Bilder der 11. Biennale von Venedig (Nr. 2, 1926) vor, futuristische Kunst (Ivo Pannaggi) (Nr. 7, 1927) und zwei Mal russische Kunst (Nr. 24, 1929 und Nr. 31, 1930). Es handelt sich bei diesen meist um heute kaum noch bekannte Künstler, die dem sozialistischen Realismus zuzurechnen sind (mit Ausnahme eines kubofuturistischen Aktgemäldes von Wladimir Tatlin).

Längere Textbeiträge zur europäischen Kunst sind selten. Gesamtdarstellungen gibt es nur zwei. Der katalanische Kritiker Sebastián Gasch schreibt über das «Panorama de la moderna pintura europea» (ein Artikel ohne Abbildungen und aus der mexikanischen Zeitschrift «30-30» übernommen [Nr. 20, 1929]), der bekannte italienische Architekt Alberto Sartorius über internationale Architektur («Consecuencias arquitectónicas de las técnicas modernas» [Nr. 24, 1929]). Daß europäische Kunst aber in einer national ausgerichteten Zeitschrift überhaupt eine so prominente Stelle einnimmt, hängt mit ihrem Vorbildcharakter zusammen. Mariátegui verdeutlicht die Bedeutung des alten Kontinents in einem Kommentar über seine Europareise: «He hecho en Europa mi mejor aprendizaje. Y creo que no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales.»¹⁸

Zu den beiden Überblicksartikeln in *Amauta* kommen mehrere Beiträge über einzelne europäische Künstler hinzu. Der am häufigsten Genannte und Abgebildete ist George Grosz, dessen Werk Mariátegui sehr schätzte, obgleich es von seiner

¹⁶ Diese wie alle folgenden Angaben in eckiger Klammer beziehen sich auf *Amauta*.

¹⁷ Dies ist kein Zufall, wenn man sich Mariáteguis genaue Kenntnis und hohe Wertschätzung der Galerie «Der Sturm» und ihres Programms vor Augen führt (vgl. Anm. 1).

¹⁸ José Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, La Habana: Casa de las Américas, 1963 (Colección Literatura Latinoamericana), S. XIV.

eigenen, eher konstruktiv-aufbauenden ästhetischen Einstellung abweicht. Er erscheint schon in der ersten Nummer mit einem eigenen Text («El arte y la sociedad burguesa»), dann wird er von Italo Tavalato vorgestellt (Nr. 7, 1927), und zuletzt berichtet Armando Bazán über den Prozeß wegen Gotteslästerung (Nr. 22, 1929), der gegen Grosz erhoben wurde; sein Christus am Kreuz mit Gasmaske und Stiefeln ist abgebildet. Durch Artikel der peruanischen Bildhauerin und Kritikerin Carmen Saco wird der Leser mit dem spanischen Maler José de la Solana (José Gutiérrez Solana) (Nr. 12, 1928) bekannt gemacht und mit dem französischen Bildhauer Emile Antoine Bourdelle (Nr. 26, 1929).

Nur dreimal äußert sich José Carlos Mariátegui unter seinem Kürzel J. C. M. selbst zu Künstlern. In «Bourdelle y el Anti-Rodin» (Nr. 26, 1929) stellt er den französischen Bildhauer als typisch bürgerlich-eklektizistischen Künstler seiner Zeit dar. Der andere Artikel, in der Chronik von Nr. 26 an wenig exponierter Stelle und zudem ohne Abbildung abgedruckt, erschien anläßlich des Todes von Heinrich Zille. Sein Titel lautet: «Ubicación de Heinrich Zille», womit der Autor eine künstlerische und zeithistorische Einschätzung vornimmt. Deutschland erscheint Mariátegui durch Künstler wie Grosz, Kollwitz und Zille prädestiniert für sozialkritische Kunst. Zille «podía emplear su talento artístico en la interpretación del drama proletario, con fuerza patética, no exenta de lirismo». Aber er habe gleich Grosz auch die Bürgerin dargestellt: «en Zille es aún primitiva, animal, rudimentaria». Zilles Welt sei bescheidener. «Profundamente realista, Zille no se proponía sino reproducir tipos y gestos de su tiempo. De familia obrera, su arte guarda la impronta de una clase.» Abschließend zitiert er Zilles Bekenntnis für die Kommunisten, die das täten, von dem die Sozialisten, für die er vor 1914 gestimmt habe, nur redeten.

Wesentlich umfänglicher ist, wie gesagt, in *Amauta* die Präsenz lateinamerikanischer Künstler. Hier ist an erster Stelle der peruanische Künstler und Freund Mariáteguis, José Sabogal,¹⁹ zu nennen. In Cajabamba (Cajamarca) geboren, ging er mit zwanzig von Lima aus für rund zwei Jahre nach Europa, wo er sich vor allem längere Zeit in Italien und Spanien aufhielt und von Malern des spanischen Regionalismus oder Costumbrismo wie Hermenegildo Anglada Camarasa, Ignacio Zuloaga und den Gebrüdern Valentín y Ramón Zubiaurre beeinflusst wurde. Er studierte danach in Buenos Aires, lebte für kurze Zeit in Jujuy im Norden Argentiniens, wo er sich mit den dortigen indianischen Kulturen vertraut machte, bevor er nach einem halben Jahr in Cuzco nach Lima zurückkehrte. Seine dortige Ausstellung (1919) mit Bildern indianischer Themen rief große Aufmerksamkeit hervor: «Cayó esta muestra

¹⁹ Sabogal erinnerte sich 1956 anläßlich des Todestages von Mariátegui: «Fui su amigo, admirador y también me cupo ser co-fundador de la revista 'Amauta'.» (zitiert nach Falcón 1988 [vgl. Anm. 6]: 48).

como si fueran motivos de exótico país»,²⁰ schrieb Sabogal. 1920 wurde er Lehrer an der zwei Jahre zuvor in Lima gegründeten Escuela Nacional de Bellas Artes, zu deren Leiter und Nachfolger des europäisch-akademisch ausgerichteten Gründungsdirektors Daniel Hernández (1856-1932) man ihn 1932 ernannte. Aus Protest gegen Eingriffe der Regierung in Angelegenheiten der Lehre trat er 1943 von seinem Amt zurück. Drei Jahre später begründet er das Instituto de Arte Peruano (kurz nach seinem Tode nach ihm benannt) als Teil des damals von Luis E. Valcárcel geleiteten Museo de la Cultura Peruana in Lima.

Sabogal wurde in den zwanziger und dreißiger Jahren in Peru gleichsam das Oberhaupt einer Künstlergruppe, der Indigenistas,²¹ die sich mit ihrer Kunst für das Nationale, oder genauer: für die indianischen und mestizischen Werte einsetzten und vor allem einfache Menschen, ihre Sitten und Gebräuche und die Landschaft der Anden darstellten. Sabogals Biograph Falcón meinte, der Maler habe Mariáteguis *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* gleichsam fortgeschrieben: «El octavo ensayo de la misma evolución, en tanto su movilidad a través del arte, lo hizo José Sabogal, con su producción plástica y escrita.»²² Der Künstler gründete die Bewegung aber nicht ex nihilo, sondern baute auf den existierenden indigenistischen Tendenzen auf und verlieh ihnen überregionale Bedeutung.²³

Zu dem Kreis der Indigenistas zählen die ebenfalls in *Amauta* unter der Überschrift «Arte peruano» oder «Arte americano» vertretenen Maler und Zeichner Julia Codesido, Camilo Blas (Alfonso Sánchez Urteaga), der wie Sabogal aus Cajamarca stammte, Teresa Carvallo, Ricardo E. Flores, Carmen Saco u. a. Besonders Blas und Codesido sind häufig genannt und abgebildet.

Über Codesido (1883-1979) gibt Mariátegui,²⁴ ohne daß sein Name als Autor genannt wird, eine kurze Einschätzung: «Sensible, alerta, esta artista presta su aporte

²⁰ José Sabogal: «Autobiografía», in: *Hora del Hombre* (1957), S. 10-12, S. 11.

²¹ Sabogal sieht in seiner Ausstellung 1919 in Lima «la iniciación del movimiento de nuestro 'redescubrimiento', tocándome a mí ser el portaestandarte y 'cabeza de turco' para la diatriba. A base de esta exhibición vino más tarde el grupo de pintores motejados de 'indigenistas' por la razón de buscar la expresión estética de nuestro país». («Autobiografía» [vgl. Anm. 20], S. 11-12).

²² Falcón 1988 [vgl. Anm. 6]: 32.

²³ «El recibió la influencia del movimiento indigenista cuzqueño, entonces tan activo, y tuvo el talento de captarlo, aprovecharlo y darle significación nacional, con su célebre exposición en Lima, en 1919, apenas llegado de las tierras altas. [...] Sabogal, si no fue el padre del indigenismo pictórico, fue su principal potenciador.» José Tamayo Herrera: *Historia del indigenismo cuzqueño, siglos XVI-XX*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1980, S. 276.

²⁴ Über ein Porträt Mariáteguis von der Hand Codesidos schreibt Xavier Abril in *Amauta* 27 (1929), S. 100: «Psicoanálisis ético acertado en la extracción del sentimiento interior de Mariátegui, nuestro gran luchador a quien el Perú nuevo debe su nacimiento.» (vermutlich Abbildung in: Nr. 30 (1930), S. 54).

al empeño de crear un Perú nuevo. Y, por esto, le debemos también nuestro reconocimiento» (Nr. 11, 1928). Codesido, 1918 eine der ersten Schülerinnen der neuen Akademie und anfangs noch von ihrem Lehrer Hernández beeinflusst, gehörte zum engen Schülerkreis um Sabogal, aber sie war «la más universal del grupo indigenista y la menos localista entre los seguidores de José Sabogal»; seit Mitte der vierziger Jahre fand sie zu einer immer freieren, vom Expressionismus Emil Noldes geprägten Bildsprache, «empleando el lenguaje primario de un expresionismo peruanoista 'naif'». ²⁵

Vor allem aber ist in *Amauta* das Werk von Sabogal vielfach präsent, meist durch Abbildungen (darunter einem mehrseitigen Inkafries [Nr. 22, 1929]), Ausstellungsbesprechungen und einem von José Carlos Mariátegui unterzeichneten Textbeitrag [Nr. 6, 1927]. Mariátegui nennt Sabogal darin «el primer 'pintor peruano' [...] Sabogal reivindicará probablemente este título para uno de los indios que, anónima pero a veces genialmente, decoran mates en la sierra». Europa habe ihn nicht europäisieren können, die Auflösungstendenzen der westlichen Kunst haben ihn unberührt gelassen. Der Kontakt mit der europäischen Maltradition sei aber zur Selbstfindung entscheidend gewesen. Zurück in Amerika habe er «la riqueza plástica de lo autóctono» gefunden. «Se identifica con la naturaleza y con la raza que interpreta en sus cuadros y en sus xilografías.» Erst danach habe sich die ausbeuterische Mode des Indigenismo herausgebildet, von der sich seine «profunda y austera versión» unterscheide. «Se podría decir que en el arte de Sabogal renacen elementos del arte incaico [...]»

In *Amauta* wird auch mehrmals peruanische Volkskunst, für deren Anerkennung sich Sabogal zeitlebens eingesetzt hatte, ²⁶ vorgestellt. So werden z. B. die von brandverzierten Kürbissen genommenen Mate-Bilder beschrieben und mehrfach abgebildet (ihr Erscheinen auf dem Umschlag wurde schon erwähnt), und Luis E. Valcárcel referiert über die Rekonstruktion ornamentaler Inkamotive, die er mit jungen Kunstschülern durchführt [Nr. 21, 1929]. Auch die beiden in Artikeln vorgestellten argentinischen Künstler José Américo Malanca und Guillermo

²⁵ Eduardo Moll: *Julia Codesido 1883-1979*, Lima: Editorial Navarrete, 1990, S. 29 und 63. Molls Biographie gibt einen guten Überblick über Leben und Werk der Künstlerin, deren letztes Wohnhaus heute als Museum dient und Sitz der «Fundación Julia Codesido y Estenós» ist.

²⁶ Seit seinem Rücktritt als Direktor der Kunsthochschule 1943 widmete sich Sabogal auch publizistisch verstärkt dem im Niedergang befindlichen peruanischen Kunsthandwerk und veröffentlichte die Bücher *Pancho Fierro* (1945), *Mates burilados* (1945), *El toro en las artes populares del Perú* (1949), *El desván de la imagería peruana* (1956) u. a. Vgl. auch Luis E. Valcárcel: «Sabogal y el arte popular», in: *Folklore Americano* 15-16/15 (1967-1968; Lima), S. 152-153.

Buitraga²⁷ widmen sich indianischen Themen bzw. der heimatlichen Landschaft, beim kubanischen Maler Eduardo Abela wird dessen Verarbeitung der afrikanischen Wurzeln hervorgehoben (A. Zamora: «El pintor Abela», Nr. 29, 1930). Die formalen Neuerungen der europäischen Moderne tauchen lediglich in den vom Futurismus und Kubismus beeinflussten Bildern von Emilio Pettoruti (1892-1971) aus Argentinien auf (B. Sanin Cano: «Emilio Pettoruti», Nr. 2, 1926), der als junger Künstler lange Zeit in Italien und Frankreich gelebt hatte,²⁸ sowie bei Juan Devéscovi aus Peru (Text von Jean Cassou in Nr. 13, 1928), der sich damals in Paris aufhielt.²⁹

Neben Peru wird in *Amauta* als künstlerisches Vorbild vor allem Mexiko genannt, wo nach der Mexikanischen Revolution sich eine Rückbesinnung auf die indianischen Traditionen mit sozialistischem Ideengut vermischte. Mit Einzelabbildungen sind z. B. Künstler wie Santos Balmori, Gabriel Fernández Ledesma oder Agustín Lazo vertreten, andere werden auch gesondert mit Text vorgestellt. Der besonders als Wandmaler bekannte Diego Rivera (1886-1957) wird zuerst autobiographisch (Nr. 4, 1926), dann mit einem «Diego Rivera: el artista de una clase» betitelten Text von Esteban Pavletich (Nr. 5, 1927) in die Zeitschrift aufgenommen.³⁰ Dieser wird von Abbildungen seiner Wandfresken aus dem mexikanischen Erziehungsministerium begleitet. Mit seinen Bildern meint Rivera zur Herausbildung einer proletarischen Kunst beitragen zu können, die auch über Mexiko hinaus in Lateinamerika zu wirken vermag, aber: «el poder está todavía muy lejos de las masas de los obreros y los campesinos».

²⁷ Roberto Latorre: «Los nuevos indios de América: el pintor argentino Américo Malanca», in: *Amauta* 18 (1928), S. 55-59, und ders.: «Las estilizaciones del pintor Buitrago», in: *Amauta* 24 (1929), S. 93-94.

²⁸ Mariátegui lernte Pettoruti in Mailand kennen und traf mit ihm auch bei seinen Deutschlandreisen (Pettoruti stellte in der Berliner Galerie «Der Sturm» aus) zusammen. Er war eng mit ihm befreundet. Für *Variedades* (12. Dezember 1925) schrieb er «El pintor Petto Ruti»: «Le ha tocado vivir en una época de inestabilidad y de anarquía. Por consiguiente, su obra no ha podido conservar un estilo único. Toda la vida de Petto Ruti ha sido, por fuerza, una serie de búsquedas. Pero de cada búsqueda, de cada viaje, Petto Ruti ha vuelto siempre con alguna nueva afirmación de su yo.» (zitiert nach Mariátegui: *El artista y la época* [vgl. Anmerkung 1], 1959, S. 86-90, hier S. 87).

²⁹ Er nahm dort an der von Xavier Abril organisierten «Exposición de poemas surrealistas» teil.

³⁰ Auch Mariátegui hat über Rivera geschrieben, aber nicht in *Amauta*, sondern in *Variedades* (18. Februar 1928), anlässlich von Riveras Einladung zu den Revolutionsfeiern in Rußland: «Itinerario de Diego Rivera». Er unterstreicht die Bedeutung der Mexikanischen Revolution für das Werk des Künstlers und die Wichtigkeit der Wandmalerei als öffentlichem Medium. «Lo que ha pintado tiene una prodigiosa fuerza de propaganda, que estremece a todos los que reconocen su intención y entienden su espíritu.» (zitiert nach Mariátegui: *El artista y la época* [vgl. Anmerkung 1], 1959, S. 93-97, hier S. 97.)

Der aus Guatemala stammende Maler Carlos Mérida (1891-1984), Nachfahre der Maya-Quiché-Indios und fast sein gesamtes Leben in Mexiko verbringend, wird in einem längeren Kunstartikel von *Amauta* (sieben Seiten) gefeiert. Autor von «Carlos Mérida. Ensayo sobre el arte del trópico» (Nr. 14, 1928) ist der ebenfalls in Mexiko lebende, guatemaltekeische Schriftsteller und Kritiker Luis Cardoza y Aragón, der sich selbst als «Maya-Prinz» einführt. Mérida sei der Pionier der «pintura americana», indem er als einer der ersten das Indianische nicht nur anekdotisch aufgreife, sondern auch in Form und Farbe. Seine Kunst sei dekorativ und deshalb um so authentischer.

Weitere Künstler aus Mexiko werden vom kubanischen Kritiker Martí Casanovas vorgestellt — sie gehören zu den Freilichtmalschulen (Artikel über Jacoba Rojas, Nr. 14, 1928, und über Juana García de la Cadena, Nr. 24, 1929), auf die derselbe Autor auch in dem Beitrag «La plástica revolucionaria mexicana y las escuelas al aire libre» (Nr. 23, 1929) eingeht. Die Freilichtmalschulen treten im allgemeinen Bewußtsein über die nachrevolutionäre Kunst Mexikos meist hinter die Wandmalerei und Graphik zurück. Das mag im engeren kunsthistorischen Sinne zum Teil gerechtfertigt sein, aber kulturell waren sie von großer Bedeutung, da sie den Alleinvertretungsanspruch der Kunstakademie und vor allem das Studium nach europäischen Modellen zurückdrängten. Man arbeitete im Freien in direkter Konfrontation mit dem Bildgegenstand, widmete sich dem einfachen Menschen, alltäglichen Motiven und der mexikanischen Landschaft. Außerdem standen die Schulen allen offen, so daß sie besonders junge Menschen aus bürgerlichem und proletarischem Milieu anzogen. Einer ihrer Lehrer war Fernando Leal, den Tristán Marof (das ist Gustavo A. Navarro aus Bolivien) in der Chronik unter dem Titel «En el atelier del pintor revolucionario Fernando Leal» (Nr. 28, 1930) vorstellt. In einem 15seitigen Text (dem längsten Kunstbericht in *Amauta*) gibt Casanovas einen Gesamtüberblick über die gegenwärtige mexikanische Malerei («Cuadro de la pintura mexicana», Nr. 19, 1928), wenn auch ohne Abbildungen.

Amauta veröffentlichte von Casanovas auch theoretische Artikel zur Kunst — damit kommen wir zu einer weiteren hier noch zu berücksichtigenden Textgattung. Die Titel seiner beiden Beiträge sind programmatisch: «Arte de decadencia y arte revolucionario» und «Vanguardismo y arte revolucionario: confusiones». Wie auch in den Beiträgen des Ungarn Bela Uitz «Arte burgués y arte proletario» und «Izquierdismo y pseudoizquierdismo artísticos» von Miguel Angel Urquieta wird der Künstler als revolutionär bezeichnet, der sich dem Leben stellt, der die sozialistischen Strömungen unterstützt, der nicht eine Kunst um der Kunst willen schafft, sondern um die Gesellschaft zu verändern. Auf Grund der Vielfalt der Meinungen in *Amauta* werden aber gerade die Begriffe 'revolutionär', 'avantgardistisch' oder auch 'neu'

sehr unterschiedlich interpretiert und erst gegen Ende des Erscheinens stärker im politisch-sozialistischen Sinne profiliert.

Wichtig ist hier Mariáteguis programmatischer Artikel «Arte, revolución y decadencia» (Nr. 3, 1926), in dem er zwischen revolutionärer und dekadenter Kunst unterscheidet und sie als unvereinbar gegenüberstellt. Wichtiger als technische oder formale Neuerungen sei ein neues Denken: «La técnica nueva debe corresponder a un espíritu nuevo también. Si nó, lo único que cambia es el paramento, el decorado. Y una revolución artística no se contenta de conquistas formales.» Zwischen Form und Inhalt gibt es keine klaren Verbindungen. Was zählt, ist die revolutionäre Intention, der revolutionäre Geist; er zeige sich «en el repudio, en el deshauicio, en la bafa del absoluto burgués».

Überblickt man alle die in *Amauta* die Bildenden Künste betreffenden Beiträge, so fällt zum einen auf, daß man sich verstärkt auf die eigenen, vor allem indigenen Traditionen stützt. Die formalen Neuerungen der europäischen Kunst werden zwar wahrgenommen, aber auch nur aus dieser eingeschränkten Sicht, mit der Tendenz, sie als dekadente ästhetische Spielereien beiseite zu schieben. Lediglich im Bereich der Architektur verhält man sich offener, vermutlich weil ihre formalen Neuerungen eher technisch, funktional und ökonomisch begründbar sind. Auffällig ist das Auslassen surrealistischer bildender Künstler, obwohl Mariátegui seine Zeitschrift dem literarischen Surrealismus als Plattform zur Verfügung stellte und sich auch für dessen peruanische Vertreter wie César Moro oder Xavier Abril engagierte.³¹

Die satirische Kunst eines Grosz wird zwar in *Amauta* prominent dargeboten, nicht zuletzt in bildlicher Form, aber sie steht im Kontext der Zeitschrift in dieser Schärfe isoliert. Am ehesten kommen ihr noch die Fresken von Rivera nahe. Die vielen peruanischen Beispiele wirken dagegen eher beschaulich. Nicht zufällig wird aus Europa einem Maler wie Gutiérrez Solana Raum gegeben, der ähnlich wie die als Vorbilder für Sabogal genannten Zuloaga und Zubiaurre eine dem Costumbrismo nahestehende Genremalerei betrieb, die mit ihrem düsteren und schwerblütigen Realismus der Malerei des 19. Jahrhunderts verpflichtet war.

Die Malerei des Indigenismo in Peru nimmt eindeutig das ästhetische Zentrum der Zeitschrift ein, darauf verweist schon die Umschlaggestaltung. Wie so oft in der Kunstgeschichte, wurde der Begriff von denen, die ihn schufen, abwertend gemeint. Aber Sabogal kehrt dies ins Positive um: «Después nos aplicaron el mote de 'Indigenistas', pero con malicia y con advenediza inquina. [...] Pero sí, somos indigenistas en el justo significado de la palabra y más aún, indigenistas culturales pues buscamos nuestra identidad integral con nuestro suelo, su humanidad y nuestro

³¹ Vgl. Estuardo Núñez: «José Carlos Mariátegui y la recepción del surrealismo en el Perú», in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 3/5 (1977; Lima), S. 57-66.

tiempo.»³² Der Indigenismo bezeichnet eine künstlerische Bewegung, ohne aber im strengen Sinne einen Malstil zu verkörpern, ausschlaggebend ist der ideologische Standpunkt.

Die Vertreter des Indigenismo zeigen in *Amauta* das Leben der Provinz, Porträts von Indios in ihrer Regionaltracht, Flöte spielend, ihre Feste und Bräuche, bei Prozessionen, in Arbeits- und Marktszenen. Parallel zu dieser künstlerischen Aufwertung läuft die Beachtung und Aufarbeitung der Inkakultur und der noch lebendigen Volkskunst. Obwohl die meisten Künstler in der Hauptstadt lebten, wo auch die Zeitschrift erschien, blieb das städtische Leben von Lima oder die durch die Technik hervorgerufenen Veränderungen, die auch auf die Ästhetik Einfluß nehmen könnten, als Thema ausgeschlossen. In den ländlichen Darstellungen werden Zustände beschrieben, aber keine Widersprüche aufgezeigt.

Es gibt auch keine Diskussion darüber, an wen sich diese Kunst wenden möchte und auf welchem Wege sie es tut. Bedeutende private Galerien gab es damals in Peru nicht, und *Amauta* wurde nur von einem kleinen Kreis von hauptsächlich Intellektuellen und gebildeten Arbeitern gelesen. Das für Mexiko so entscheidende öffentliche Medium der Wandmalerei scheint in Peru nur geringe Entfaltungsmöglichkeiten vorgefunden zu haben. Rivera hatte in *Amauta* dazu geschrieben: «[...] cada muro de un edificio público, de una escuela, de cualquier lugar perteneciente a la colectividad en que sea posible ejecutar una pintura revolucionaria, será una posición estratégica ganada a la burguesía en la guerra que sostenemos» (Nr. 5, 1927, S. 8). Sabogal malte einige kleinere Wandbilder in Privatgebäuden, aber er und seine Mitstreiter erhielten keine bedeutenden staatlichen Aufträge. 1944 stellte er resigniert fest: «Si hasta hoy no tenemos oportunidad de expresarnos en grande, en la que llega al pueblo, no será porque no estemos aptos técnicamente, sino porque no se ha producido aún el clima necesario para esta expresión máxima de pintura.»³³ Die Einschätzung Sabogals, des Indigenismo und deren enger Verbindung mit *Amauta* und Mariátegui wird von der Kunstgeschichte zwiespältig gesehen. Von der einen Seite wird Sabogal euphorisch als «el más grande pintor peruano de este siglo»³⁴ gerühmt und zusammen mit Mariátegui und dem Dichter Vallejo in das olympische Triumvirat der peruanischen Erneuerung erhoben,³⁵ von anderer Seite aber wird ihm

³² José Sabogal: «Palabras de contestación» (1943), zitiert nach: ders.: *Del arte en el Perú y otros ensayos*, Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975, S. 109-113, hier S. 110-111.

³³ Zitiert nach Torres Bohl 1989 [vgl. Anm. 11]: 126.

³⁴ Jorge Falcón: «Constancia», in: *Hora del hombre* (1957; Lima), S. 3-4, hier S. 4.

³⁵ «Su fervor peruanista llevó a Sabogal hacia una posición representativa que ahora, en la inmortalidad, comparte con José Carlos Mariátegui y César Vallejo. Cada uno y los tres juntos simbolizan la

«un estrecho formulismo comarcano», «un imperfecto oficio» und «un total sometimiento al tema costumbrista» vorgeworfen, und Mariátegui habe, «de acuerdo con su generoso pensamiento», seine positive Einschätzung Sabogals «con disculpable optimismo» abgegeben.³⁶ Der Indigenismo sei insgesamt oberflächlich, monoton, folkloristisch, sei gekennzeichnet durch «un grosero primitivismo sin frescura ni inocencia».³⁷ Man konstatiert aber auch, daß es zu Beginn dieses Jahrhunderts so gut wie kein künstlerisches Leben in Peru gegeben habe. Mirko Lauer schreibt: «Los profesionales vivían prácticamente todos exiliados en los salones franceses».³⁸ Der Bewegung der Indigenistas kam so als Akt einer kulturellen Unabhängigkeitserklärung große Bedeutung zu: «La pintura contemporánea del Perú nace fresca, con doctrina, pero casi sin tradición.»³⁹ Für eine kurze Zeitspanne nahm sie eine dominierende und vorwärtsweisende Rolle ein: «Efímera, pero fructífera fue la vida del indigenismo en la pintura.»⁴⁰

Die erneuernde Kraft des Indigenismo begann in den vierziger Jahren zu versiegen; Mirko Lauer spricht gar von der Tragödie des Indigenismo, «que pasó casi sin transiciones de la rebeldía vanguardista al oficialismo, primero en el sentido estatal, y luego en el sentido propiamente pictórico dentro del mercado».⁴¹ Und so habe sich der Indigenismo vor allem in ein Glaubensbekenntnis der Mittelschicht verwandelt, das aus einem tiefliegenden Schuldgefühl hervorgegangen sei, mit der Realität nur wenig zu tun habe und auch nicht als revolutionäre Bewegung verstanden werden könne. Auf die Kunst bezogen, bedeutet das: «No podía serlo en cuanto se trató de una visión esencialmente bucólica, sin lugar para imágenes del conflicto y de la

afirmación del Perú, la toma de conciencia del Ser de Perú.» Luis E. Valcárcel: «José Sabogal», in: *Hora del hombre* (1957; Lima), S. 45-46, hier S. 46. Vgl. auch Falcón 1988 [vgl. Anm. 6]: 31.

³⁶ Juan E. Ríos: *La pintura contemporánea en el Perú*, Lima: Editorial Cultura Antártica, 1946, S. 38; Anerkennung findet Sabogal lediglich als Graphiker; darüber heißt es: «Son éstos de trazo vigoroso y de recia plenitud formal» (S. 42). Ähnlich urteilt auch Juan Acha: *Peru*, Washington, D.C.: Pan American Union, 1961, S. 8 (Art in Latin America Today).

³⁷ Ríos 1946: 39. Aufgrund von Mariáteguis Verbindung von Indigenismo und Sozialismus habe jener aber immerhin eine kämpferische Note erhalten, die gegenüber dem formelhaften Akademismus «significó una saludable antítesis» (S. 44).

³⁸ Mirko Lauer: «Artes visuales en el Perú (1920-1950)», in: Damián Bayón (Hrsg.): *Arte moderno en América Latina*, Madrid: Taurus Ediciones, 1985, S. 245-249, hier S. 245.

³⁹ Lauer 1985: 245.

⁴⁰ Juan Villacorta Paredes: *Pintores peruanos de la República*, Lima: Librería Studium, 1971, S. 43. Einer der ersten scharfen Kritiker des Indigenismo war schon 1939 der Poet César Moro (siehe Torres Bohl 1989 [vgl. Anm. 11]: 103).

⁴¹ Mirko Lauer: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lima: Mosca Azul Editores, 1976, S. 106. Ähnlich argumentiert auch Juan Manuel Ugarte Eléspuru: *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*, Lima: Editorial Universitaria; Peruarte, 1970, S. 32.

producción del trauma de la existencia y de la lucha por la supervivencia.»⁴² Die indianische Welt werde nur gesehen, aber nicht nachempfunden, nicht gefühlt — genau das hatte Mariátegui in dem zitierten Artikel über Sabogal für diesen in Anspruch genommen, wobei er sich bewußt war, daß die indigenistische Kunst gleich der indigenistischen Literatur «no puede darnos una versión rigurosamente verista del indio», denn: «Es todavía una literatura [=arte] de mestizos.»⁴³

Ähnlich wie Lauer argumentieren auch andere Kritiker wie z. B. Edward Lucie-Smith: «Despite Sabogal's keen consciousness of his messianic role in Peruvian art and his success in instilling this consciousness into those who surrounded him, his connection with Indian cultures remained superficial. His pictures offer representations of Indian life without in any way participating in it.»⁴⁴ Besonders hart geht der (kürzlich verstorbene) argentinische Kritiker Damián Bayón, der fast als einziger mehrfach über lateinamerikanische Kunst als Ganzes geschrieben hat, mit Sabogal und *Amauta* ins Gericht. Mariátegui und seine Zeitschrift «asumen en arte una actitud casi reaccionaria. Involuntariamente diríamos. Desde lejos y sin comprender muy bien el alcance de los mejores movimientos europeos, Mariátegui se proclamaba enemigo del Futurismo, del Cubismo, del Dadaísmo. No hay duda de que esta actitud contribuyó a paralizar el arte peruano [...]»⁴⁵ Sabogal, dessen Indigenismo als Heilmittel gedient habe, sei ein mittelmäßiger Künstler: «Rara y peligrosa mezcla de pintoresquismo superficial que aprendió en España [...] y de 'mensaje' socio-racial a la mexicana: reivindicación de los tipos y el paisaje locales. La diferencia obvia es que Rivera y Orozco fueron grandes artistas que si bien tenían algo urgente que decir sabían también cómo decirlo.»⁴⁶

Bayóns abschätzige Wertung zeigt die Vorurteile auf, die sich bis heute gehalten haben. Sicherlich hat Mariátegui Kunst weniger unter ästhetischen denn unter gesellschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet und figurative Kunst der ungegenständlichen vorgezogen, ihn aber zum Feind der Moderne zu stempeln, hieße ihn als

⁴² Mirko Lauer: «La pintura indigenista peruana: una visión de los años noventa», in: *Voces de ultramar: arte en América Latina: 1910-1960*, Ausstellungskatalog, Las Palmas de Gran Canaria; Madrid: Turner Libros, 1992, S. 73-79, hier S. 73.

⁴³ Mariátegui: *Siete ensayos* [...], S. 313 (vgl. Anm. 18).

⁴⁴ Edward Lucie-Smith: *Latin American Art of the 20th Century*, London: Thames and Hudson, 1993 (World of Art), S. 77.

⁴⁵ Damián Bayón: *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción (1940-1972); con una puesta al día hasta 1987*, México: Fondo de Cultura Económica, ²1991 (¹1974). (Brevarios; 233), S. 36.

⁴⁶ Bayón 1991 (vgl. Anm. 45): 36.

Dogmatiker mißzuverstehen.⁴⁷ Er erkannte in den Ismen der Kunst den Ausdruck einer aus den Fugen geratenen Zeit, aber: «Aunque tengan todo el aire de cosas grotescas, se trata, en realidad, de cosas serias.»⁴⁸ Und Sabogal mit den mexikanischen Künstlern zu vergleichen, ohne die dortige Situation, die gänzlich anders war, zu berücksichtigen, wiederholt ein gängiges Klischee. Nicht nur hat Sabogal seine Art des Indigenismo nachweislich vor seinem Besuch 1922 in Mexiko begründet — er wurde dort lediglich bestätigt und angeregt —, es wäre auch die mexikanische Kunst ohne die Revolution undenkbar, die erst so unterschiedlichen Künstlern wie Rivera, Mérida und Leal (zu ergänzen wären Orozco, Siqueiros, Tamayo und viele mehr) die Gelegenheit bot, eine stilistisch wie thematisch heterogene, international einflußreiche Bewegung auszubilden. Aber ohne Sabogal und den Indigenismo wäre auch der zur Abstraktion tendierende, gleichwohl eher in seiner Formensprache die indianischen Wurzeln verarbeitende «Ancestralismo»⁴⁹ im südamerikanischen Raum seit den fünfziger Jahren nur unvollkommen erklärbar.

Fassen wir noch einmal zusammen: Eine latente Rückwärtsgewandtheit ist bei den Indigenistas nicht zu übersehen, die der revolutionären Rhetorik Mariáteguis und mancher Artikel in *Amauta* entgegenläuft. Viele Adepten des Indigenismus zeigten sich ästhetischen Neuerungen gegenüber unempfänglich. Aber Sabogal und sein Kreis haben den Blick auf das eigene Land und seine kulturellen Traditionen gelenkt und somit eine eigenständige nationale moderne Kunst begründen helfen. Vor allem wurde erstmals der bisher ausgeschlossene, idealisierte oder romantisierte Indio ins Zentrum der Darstellung gerückt. Gleichwohl das Regionale und Autochthone also im Vordergrund stand, bildete der Indigenismo innerhalb von *Amauta* nur (den allerdings größeren) Teil eines Ganzen, das kosmopolitisch ausgerichtet war.

⁴⁷ In einem Interview von 1923 hatte Mariátegui auf die Frage nach seinen bevorzugten Künstlern außer Renaissance-Malern Dégas, Cézanne, Matisse und Franz Marc genannt. José Carlos Mariátegui: «Instantáneas», in: ders.: *La novela y la vida ...* (vgl. Anm. 7), S. 138-142, hier S. 140-141.

⁴⁸ José Carlos Mariátegui: «El expresionismo y el dadaismo» (1924), zitiert nach ders.: *El artista y la época* [vgl. Anmerkung 1], 1959, S. 69.

⁴⁹ Eine ausgezeichnete Analyse über diese Kunstströmung in Peru und Ekuador (sowie auch eine kurze und prägnante Charakterisierung des Indigenismo) gibt Isabel Rith-Magni: *Ancestralismo: kulturelle Identitätssuche in der lateinamerikanischen Kunst des 20. Jahrhunderts*, München: Eberhard, 1994 (Schriften zu Lateinamerika; 6). Vgl. hierzu meine Rezension in *Travía* 36 (März 1995; Berlin), S. 58-59.



Umschlag der Nummer 5 der Zeitschrift *Amauta* vom Januar 1927
(Entwurf von José Sabogal)